

ARCHITEKTURA POSTMODERNISTYCZNA W POLSCE (WYBRANE PRZYKŁADY Z KRAKOWA). SYTUACJA, W KTÓREJ POJAWIŁ SIĘ POSTMODERNIZM

Każda refleksja nad historią architektury wydaje się poznawaniem kolejnych stron i rozdziałów z dziejów ludzkiej cywilizacji, przyglądaniem się osiągnięciom dokonany przez człowieka. Świat każdej ludzkiej jednostki ujęty jest w „architektoniczne ramy” – budynki, zagospodarowanie terenu czy aranżacja wnętrz wyznaczają i warunkują to, jak człowiek mieszka i pracuje. Ostatnie czterdzieście lat to czas istotnych przemian, dotyczących myślenia na temat samej architektury, które z kolei przełożyło się na kształt projektów, tworzonych przez architektów.

Koniec lat 50. był na Zachodzie początkiem krytycznej refleksji nad architekturą. W sposób ostry i zdecydowany odrzucono styl internacjonalny reprezentowany przez modernizm przez prawie całą pierwszą połowę XX wieku. Najważniejszymi trzema postaciami, które nadały modernizmowi zasadniczy kształt, były: Le Corbusier (właśc. Charles Édouard Jeanneret, 1887–1965), Walter Gropius (1883–1969) i Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969). Architekci ci nie uwzględniali warunków regionalnych i w zdecydowany sposób odcięli się od tradycji. Najistotniejsze było wspieranie technicznego postępu i industrializacja. Podporządkowanie czystej formie i funkcjonalizm nie zdały jednak w tym wypadku egzaminu, doprowadziły do schematycznego, jednakowego kształtowania budowli. Po tym okresie architektura znalazła się w tzw. stanie przejściowym, próbowano ciągle znaleźć najodpowiedniejszy sposób, by sprostać wymaganiom współczesnego świata. Właśnie w takich uwarunkowaniach pojawił się architektoniczny postmodernizm, który został najszerzej przeanalizowany przez Charlesa Alexandra Jencksa. Był on w pionierski sposób promowany, w USA – przez Roberta Venturiego, a w Europie przez Aldo Rossiego.

Twórcy architektury postmodernistycznej uzmysłowili sobie, że, będąc obywatelami globalnej wioski, nie mogą równocześnie zapomnieć o kulturze własnego narodu, regionu czy miasta, bo przecież mają do czynienia w jednym momencie z „małymi kulturami gustu, grupami miejskimi oraz wielkimi – na-

wet gigantycznymi – kulturami światowymi”¹. Architekci zaczęli także bliżej przyglądać się kondycji człowieka i jego potrzebom. W końcu dom, miejsce pracy czy miejsce odpoczynku – wszystkie przecież nierozzerwalnie związane z architekturą i jej zadaniami – mają duży wpływ na jakość życia. Wynikiem tego była głęboka refleksja nad minioną kulturą i tradycją, z której współczesna jednostka się wywodzi, nad otaczającą ją naturą, przestrzenią, w jakiej żyje i obraca się na co dzień. Wszystko po to, by w jak największym stopniu ulepszyć i sprawić, aby otaczające człowieka budownictwo było mu miłe i bliskie.

Wyznaczniki polskiej architektury postmodernistycznej

Pojęcie postmodernizmu na gruncie architektury nie jest puste, efemeryczne czy też bez wyrazu. Kojarzy się z konkretnymi przemyśleniami i poglądami na stan współczesnego miasta czy budownictwa. Architektura postmodernistyczna ma określające ją w wyraźny sposób cechy. Analizując samo słowo „postmodernizm”, bardzo łatwo można zauważyć, iż duży akcent został tu położony na fakt następstwa czasowego, a mianowicie na to, że pojawił się on po modernizmie. Związek więc tych dwóch okresów jest z pewnością nieprzypadkowy. Na początku postmodernizm był swego rodzaju buntem i zdecydowanym przeciwstawieniem się modernizmowi, architekci podkreślali wówczas ludyczny, pełen zabawy, humoru i ironii stosunek do tradycji.

Po tym okresie po części zrehabilitowano modernizm, jego poszczególne części włączono w obręb ogólnie przyjętej tradycji i historii architektury. Postmodernizm w architekturze to przede wszystkim pluralizm stylowy, czerpanie z całego dotychczasowego dorobku architektury poprzez swobodne cytowanie, aluzje czy zastosowanie historycznych detali. Architekt nie musi trzymać się już jednej, z góry ustalonej tendencji, korzysta z różnych tradycji, z drugiej strony efekt jego pracy może być poddawany wielu interpretacjom. Ważne, by kierował się przy tym fantazją, humorem i ironią, wprowadzał sprzeczności i kontrasty dające efekt skomplikowania. Budynki mają być, jak pisał Jencks, „podwójnie zakodowane”, czyli wykorzystywać kod zrozumiały w środowisku nie tylko architektów, ale także użytkowników architektury; kod odwołujący się do kultury globalnej, masowej oraz kod lokalny. Podczas procesu projektowania musi zostać uwzględnione otoczenie, ponieważ stanowi ono część samej kompozycji architektonicznej, a w szerszym kontekście – krajobrazowej miejskiej (*townscape / cityscape*) i przyrodniczej (*landscape*).

Istotną kwestią jest jednak to, jakie przełożenie miały owe pochodzące z Zachodu przemyślenia na to, co w tym zakresie działo się w Polsce.

¹ C. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1987, s. 5.

Kiedy na początku lat 80., wraz z Kongresem UIA (*International Union of Architects*) w czerwcu 1981 roku w Warszawie doszło do recepcji idei postmodernistycznych w Polsce, wiązało się to przede wszystkim z zerwaniem z budowaniem w duchu socjmodernizmu, a co za tym idzie – przeciwstawieniem się komunizmowi, chęcią uzyskania suwerenności i wolności. Trzeba jednak zaznaczyć, iż postawa postmodernistyczna była wówczas jedną z wielu przyjmowanych przez architektów. Na początku postmodernizm był protestem przeciwko masowemu wulgarnemu budownictwu wielkopłytowemu, które w niedługim czasie ogarnęło cały kraj; był efektem poszukiwań nowego języka wyrazu dla architektury.

W drugiej połowie dekady zaczął on natomiast przechodzić stopniowo od zdecydowanego zakwestionowania idei modernizmu do ich rehabilitacji i włączenia w obręb działań architektonicznych. Kierunku tego na terenie Polski z pewnością nie można określić mianem stylu, ponieważ daje on architektowi dużą swobodę, określając jedynie pozycję startową, od której zaczyna on swoje działania. Trzeba również od razu zastrzec, iż charakteryzuje go wybiórczość, wykorzystuje on poszczególne elementy zachodniego postmodernizmu, nie tworząc na gruncie polskim żadnej jednolitej formacji. Niektóre z nurtów postmodernizmu, takie jak np. klasycyzm postmodernistyczny, mają w Polsce tylko śladowe odpowiedniki. Bardzo łatwo można zauważyć, iż rodzime realizacje w duchu postmodernistycznym są niewielkie, zarówno pod względem ilościowym, jak i tym związanym bezpośrednio z wielkością. Postmodernistyczne budowle pojawiały się głównie tam, gdzie nie przedłużał się sam proces inwestycyjny, dzięki czemu można było nadążyć za modą obowiązującą na Zachodzie. Są to więc najczęściej budowle sakralne, budynki plombowe i domy jednorodzinne.

Analiza wybranych przykładów

Niniejsza krótka próba przyjrzenia się polskiej architekturze postmodernistycznej to jedynie wyodrębnienie elementów, które pozwoliły określić dany budynek jako postmodernistyczny, nie zaś dokładna analiza budowli. Do rozważań wybrany został Kraków ze względu na bezpośredni i łatwy dostęp autorki do poszczególnych realizacji. Najczęściej wymienianym jako sztandarowy przykład postmodernizmu w tym mieście jest Wyższe Seminarium Księży Zmartwychwstańców na Zakrzówku, będące realizacją projektu Dariusza Kozłowskiego z zespołem, z 1983 roku. Jest to obiekt powszechnie znany, analizowany i ceniony, dlatego autorka postanowiła w niniejszej pracy skupić się na rzadziej wzmiankowanych, omawianych i analizowanych realizacjach, również zasługujących na miano pionierskich dzieł postmodernistycznych na naszym polskim gruncie.

Pierwszym z obiektów, któremu należy się bliżej przyjrzeć jest Sanktuarium Ecce Homo Świętego Brata Alberta w Krakowie zaprojektowane przez architektów Marzenę Popławską i Wojciecha Kosińskiego w 1981 roku. Posiada ono elementy postmodernistyczne, które można zaliczyć do wczesnego okresu tego kierunku w Polsce, kiedy jeszcze istotne było przeciwstawienie się przede wszystkim schematyzmowi i puryzmowi modernizmu. Jak piszą autorzy: „Kontekst, program i stylizacja to trzy kluczowe problemy, które w sposób zasadniczy wpłynęły na ukształtowanie (...) projektu”². Są to zarazem trzy istotne pojęcia dla idei postmodernistycznych w architekturze.

Pierwsze z nich, kontekst, to z jednej strony rozpatrywanie budowli ze względu na jej położenie w terenie, z drugiej natomiast – ze względu na sam jej charakter, przeznaczenie, jak również inne obiekty wchodzące w skład kompleksu. Sanktuarium znajduje się na Prądniku Czerwonym przy ulicy Woronicza 10, tuż przy drodze wylotowej na Warszawę, jest to więc istotny dla miasta punkt. Cały kompleks budynków, oddzielony od zgiełku i hałasu drogi, stanowi swego rodzaju azyl od codzienności, stwarzając tym samym niepowtarzalną atmosferę spokoju i harmonijnego zjednoczenia z przyrodą.

Autorzy projektu jeszcze przed rozpoczęciem prac dokonali konsultacji konserwatorskich, przyrodniczych i historycznych, ze względu na usytuowanie budowli w zabytkowym dla Krakowa miejscu. Kościół miał być uzupełnieniem istniejącego już zespołu klasztorowego, zaprojektowanego w 1912 roku przez Jana Karola Sasa Zubrzyckiego (1860–1935), który tworzył w duchu podniosłego eklektyzmu i neogotyku. Klasztorny zespół zatopiony jest wśród pięknych, starych, wysokich drzew; w pełni uwzględnionych przez architektów przy komponowaniu nowego kościoła, traktowanego jako integralny i harmonijny element całości.

Przy omawianiu drugiego pojęcia – programu – architekci podkreślają przede wszystkim jego walory ideowe, które mają zdecydowanie przeważać nad kwestiami użytkowymi. To, że przekaz jest prosty, dosłowny, nie przekreśla zarazem jego głębi semantycznej. Program jest bardzo oryginalny i bogaty w metafory: zwraca uwagę na patrona mauzoleum Brata Alberta, oddaje zewnętrzny charakter posługi przez wskazanie na strój siostr przebywających w zakonie, a zarazem przekazuje głęboką treść ideową.

Rozrzeźbiona forma budowli nieodparcie kojarzy się z ludzką postacią, lekko pochyloną czy przygarbioną, co przywodzi na myśl takie cechy, jak pokora w stosunku do ludzi, Boga, niewywyższanie się czy pełne oddanie. Jest to odniesienie do działalności samego Brata Alberta i siostr działających obecnie w zakonie, ich humanizmu, pomocy najuboższym i nieszczęśliwym ludziom. Przekaz ten wydaje się „przykryty” przez strój, w który ubrane są na co dzień siostry albertynki. W jego skład wchodzi: ciemnoszary habit, na który nakłada się szkaplerz; głowę i czoło osłania biały welon. Owe elementy stroju niejako wy-

² W. Kosiński, M. Popławska-Kosińska, *Idee i stylizacje*, „Architektura”, 1/1983, s. 43.

łaniają się z samej budowli. Także jej kolorystyka odpowiada barwom stroju sióstr.

Najbliższe otoczenie całej budowli jest podkreśleniem umiłowania przyrody przez Brata Alberta, a jednocześnie wielkiej miłości do własnego kraju. Sprzyja to refleksji na temat jego czynnego patriotyzmu, który udowodnił za młodu na polu bitwy, następnie jako błyskotliwy reprezentant w malarskiej szkole monachijskiej, wreszcie jako polski odpowiednik świętego Franciszka z Asyżu.

Dlatego też jako trzeci punkt zostaje wymieniona stylizacja; architekci bowiem dążyli do nadania budowli charakteru regionalnego, charakterystycznego dla gotyckich drewnianych kościołków Małopolski. Sama budowla stanowi więc połączenie surowego stylu nowoczesnego, pełnego symboli, a z drugiej strony odwołuje się do maestrii stylu Sasa Zubrzyckiego. Oprócz tego aplikowano w niej fragmenty stylu barokowego, który występuje w koncepcji wachlarzowych schodów.

Idee postmodernistyczne są, jak widać, w tej budowli wyraźnie obecne. Jej przekaz został „podwójnie zakodowany”. Występują elementy zaczerpnięte z różnych tradycji, budowla wkomponowana została w otoczenie jako jego część, charakteryzuje się fantazją jej twórców, a zarazem wydaje się „opowiadać pewną historię”.

Projekty kolejnych omawianych budynków są owocem pracy architekta, który w zdecydowany sposób odcina się od idei postmodernistycznych. Uważa on, iż poszukiwania ciągle aktualnych elementów przeszłości przez postmodernistów nie są bogate w znaczenia, wprost przeciwnie – tworzą oni jego zdaniem cytaty „retorycznie pustych formuł”³. Nie oznacza to jednak, że w jego twórczości nie można wyróżnić postmodernistycznych elementów. Z pewnością wpisuje się ona w drugi okres postmodernizmu w Polsce, kiedy tworzy się w odwołaniu do abstrakcyjnej geometrii i najważniejszych osiągnięć modernizmu. W dalszej części pracy autorka pragnie się więc skupić na analizie elementów postmodernistycznych w trzech krakowskich realizacjach Loeglera: zespole mieszkalnym na Dębnikach przy ulicy Konfederackiej 1 (1988), budynku na rogu ulic Madałińskiego i Barskiej (1988), a także na plombowym budynku wielorodzinnym przy alei 29 Listopada nr 49 (1983).

Wszystkie projekty Loeglera podporządkowane są, wytworzonej przez niego, estetyce geometrii, której zadaniem jest dążenie do jedności i ładu w architekturze. Idee te przedstawił on w książce zatytułowanej *Z porządku uwolniona forma*. Poszedł on w niej śladem nowożytnych twórców architektury, którzy przemysłienia teoretyczne, wynikające z własnej praktyki, zamieszczali w traktatach o architekturze (na przykład Alberti, Dürer). Już samo takie działanie jest kontynuacją pewnej tradycji, podjęciem jej na nowo, więc zarazem działaniem po części postmodernistycznym.

³ R. Loegler, *Z porządku uwolniona forma*, Kraków 2001, s. 28.

W swoich pracach obiera on sześcian za moduł, nazywając go przy tym „najprostszym i elementarnym układem przestrzennym (...). Przyjęta jednostka modułarna nie definiuje *a priori* formy, określa jedynie stosunki wymiarowe, rytm, jedność i harmonię dzieła, a więc obiektywizuje niejako jego jakość, stwarzając tym samym kontekstualną zgodność tworzonego z zastanym”⁴. Ów sześcian poprzez dodawanie i odejmowanie elementów ulega najróżniejszym przeobrażeniom:

Od analizy sześcianu – podstawowej jednostki modularnej – poprzez różnorodne konfiguracje, zestawianie w większe całości na zasadzie dodawania, składania, rozbudowywania struktur z powtarzalnych elementów, aż do zderzania, nakładania, spiętrzania. A więc, przejście od struktur metonimicznych do struktur metaforycznych – czy inaczej przejście od języka prozy do języka poezji⁵.

Dla każdego z trzech budynków Loeglера istotne jest działanie kolorem, który zwraca na siebie od razu uwagę odbiorcy i sprawia, że zaczyna on bliżej przyglądać się budynkowi i poszczególnym jego elementom. Są to barwy bardzo jasne, pastelowe, jedynie niektóre części budowli podkreślone są przez zastosowanie bardziej intensywnych barw. Sprawiają one, że budynki tworzą autonomiczną całość, wyraźnie odrywającą się od innych, przylegających do nich budynków.

W wypadku domu wielorodzinnego przy ulicy Konfederackiej, umieszczony jest z tyłu żelbetonowy szkielet (miejscami przypominający dawne krużganki), łączący ze sobą wszystkie części budynku, podtrzymujący także swego rodzaju galerię nad ziemią, umożliwiającą dojście do mieszkań na piętrze. Jest on zarazem przełamaniem harmonii kątów prostych z tyłu i boku budynku poprzez półkolisty, wklęsły kształt dwukondygnacyjnego szkieletu, którego ramy tworzą prostokątne i kwadratowe figury geometryczne. Ów łącznik spaja ze sobą poszczególne, różnokolorowe elementy budynku; bez niego każdy z nich mógłby tworzyć odrębną całość. Wydaje się, że w takim zabiegu widoczna jest przede wszystkim zabawa samą formą, podczas której ujawnia się wyjątkowa fantazja architekta.

Z pozornej jednolitości fasady wylania się mnogość różnych elementów, powodująca, że po bliższym przyjrzeniu się łatwo dostrzec niespójne ze sobą części. W jednym z fragmentów fasady znajdują się okna, różniące się rozmieszczeniem i wielkością od pozostałych. Ich poziomy rytm zostaje skontrastowany z trzema pionowymi osiami, z których każda wygląda inaczej. Wszystkie mają formę prostokąta, zakończonego jednak w każdym przypadku w inny sposób. W pierwszej nad dachem dobudowany jest prostokąt, na który zostało nałożone mniejsze od niego półkole, w drugiej – występuje coś na kształt przyczółka, leżący prostokąt zamknięty jest formą trójkątną, z kolei w trzeciej – nad dachem dobudowana jest forma półkolista. To nie jest jednak koniec różnic. Jedynie na

⁴ Ibidem, s. 26–27.

⁵ Ibidem, s. 34.

jednej z osi występuje balkon. Każda z nich jest wklęsła i przez połowę jej długości przebiega linia prosta utworzona ze szklanych kwadratów, która jednak czasami jest niczym niezakłócona, innym razem przebiegają przez nią linie poziome lub balkon. Odbiorcę zadziwić również może niewyodrębnione w żaden sposób wejście do budynku, umieszczone niemalże na jego narożniku. Ważne jest również to, że pomimo swojej różnorodności budynek charakteryzuje się zdecydowaną kubiznością formy, która mogłaby być uznana za kolejny czynnik spajający całość.

Owa geometryzacja ujawnia się również w dwóch pozostałych realizacjach Loeglera. Różny kształt okien w fasadzie budynku przy alei 29 Listopada powoduje, tak jak w poprzednim przykładzie, naruszenie spójności całości oraz wrażenie zabawy formą. Podkreślone zostaje to także przez nietypową konstrukcję dachu, na który zdaje się nałożony kolejny, podłużny dom. Przez główną oś budowli przebiega wklęsły, pionowy pas utworzony z luksferów, dla którego ramy tworzą nie ściany wieży, ale półkolumny nałożone po bokach, przecinające okna i tworzące z nich narożniki. Na dole oś zamyka proste wejście, na kształt powszechnie wówczas stosowanego portalu z trójkątnym tympanonem, który wsparty jest na dwóch kolumnach. Całość utrzymana jest raczej w kiczowatym tonie. Prosta fasada przeciwstawiona jest z kolei wypukłej tylnej elewacji.

W budynku na rogu Madalińskiego i Barskiej wyróżnia się głównie wieża, zakończona dachem w kształcie piramidy. Przez główną oś budowli wieżowej przebiega wąski, pionowy pas utworzony ze szklanych bloków – luksferów, u góry przechodzący w półtransparentną ścianę z tego samego tworzywa. Tu także w pierwszej chwili uderza różnorodność wykorzystanych materiałów – szkła, betonu, kamienia, elementów metalowych.

U Loeglera widoczny jest zwrot ku klasycyzmowi, próbuje on w swoich projektach rozwijać i wzbogacać ową tradycję, swobodnie do niej nawiązując i przekształcając różne elementy. Forma jest u niego geometryczna, różnorodna; pełna niespodzianek i sprzeczności. W efekcie końcowym dąży on zawsze do stworzenia całości, zaprowadzenia swoiście pojętego ładu i uporządkowania. Niektóre z części wydają się fantazyjnie dopasowane do budynku. Loegler działał jakby na styku współczesnych powiązań z historycznymi detalami, operując przy tym nie zawsze łatwym do odczytania symbolem.

Podsumowanie

Jak napisała Ewa Węclawowicz-Gyurkovich, powołując się na wypowiedzi Stefana Müllera i Marka Nestera-Piotrowskiego, większość idei i pomysłów o charakterze postmodernistycznym zatrzymuje się na fazie conceptualnej. Wówczas już nie zrealizowany projekt budynku, a sam rysunek architektoniczny

staje się autonomicznym dziełem (*cardboard architecture*). Takie działania w znacznym stopniu wpłynęły na kształt całego ruchu.

Postmodernizm w Polsce jest niełatwy do scharakteryzowania przede wszystkim ze względu na swoją niejednorodność. Każdy z architektów inaczej interpretował to zjawisko, inspirował się różnymi twórcami, będąc z drugiej strony ograniczonym przez słabą jakość materiałów budowlanych i niekorzystanie wówczas w Polsce z dorobku najnowszych technologii. Nie wykształcono zwartej grupy twórczej lub wspólnego nurtu. Najważniejsza była jednak możliwość wyrwania się z siideł owej brutalnej odmiany modernizmu, jaką tworzył socjalistyczny modernizm. Postmodernizm wyzwalał w architektach swobodę twórczą, był rewolucyjną siłą niosącą ze sobą początek okresu ciągłych przemian.

Bibliografia

- Jencks C., *Architektura postmodernistyczna*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1987.
Kosiński W., Popławska-Kosińska M., *Idee i stylizacje*, „Architektura”, 1/1983.
Loegler R., *Z porządku uwolniona forma*, Kraków 2001.